

“NADIE COMO TÚ” PASILLO INÉDITO PARA SAXOFÓN Y BANDA DE ABSALÓN CLAVIJO HERNÁNDEZ¹

María del Pilar Bustamante Monsalve²

Resumen

El propósito de este artículo es recuperar y aportar música para saxofón hecha en Colombia con el objetivo de su aplicación en el ámbito académico como recurso valioso dentro del proceso formativo musical, lo que se pretende lograr con el estudio del pasillo inédito para saxofón solista y banda “Nadie como Tú” del compositor colombiano Absalón Clavijo.

Para tal propósito, se hace un recorrido del contexto histórico alrededor de esta composición respaldándola con un breve análisis del estilo y de la estructura musical, que faciliten su ejecución e interpretación con el objetivo de incrementar el acceso a ritmos y sonoridades colombianas en el saxofón, como un camino hacia la construcción de identidad nacional en la formación musical académica.

Palabras claves: Absalón Clavijo, saxofón, repertorio inédito, pasillo colombiano.

¹ Trabajo de grado para optar al título de Magister en Música con énfasis en la interpretación del saxofón, de la Universidad Eafit, el cual contó con la asesoría del Maestro Gustavo Yepes.

² Maestra en interpretación musical con énfasis en saxofón del Conservatorio Antonio María Valencia de Cali. Docente de la Universidad del Valle. Músico de la Banda Departamental del Valle del Cauca.

Abstract

The purpose of this article is to recover and provide music for saxophone made in Colombia, with the aim of its application in the Music Academy as a valuable resource within the musical training process. In this case, we will try to fulfill that purpose through our study and publication of “Nobody like you”, a Pasillo study for solo saxophone and band, by the Colombian composer Absalón Clavijo.

So we will provide a tour of the historical context of this composition and a brief analysis of its style and musical structure, in order to make easier its performance and interpretation, contributing to the already mentioned purpose.

Key words: Absalón Clavijo, saxophone, unknown repertoire, Colombian pasillo.

Introducción

Históricamente, la educación musical formal en Colombia y, específicamente, la formación académica superior en saxofón en el Valle del Cauca, ha estado influenciada por modelos educativos extranjeros donde el repertorio tradicional, al parecer, ha tenido poca relevancia ya que, en los programas de las instituciones que lideran la enseñanza formal en música en la ciudad de Cali, Conservatorio Antonio María Valencia y Universidad del Valle, es notoria la escasez de repertorio Colombiano y específicamente Vallecaucano, lo que, social y disciplinariamente, va en detrimento del conocimiento de las posibilidades musicales de la región y del enriquecimiento del repertorio de la música colombiana.

Partiendo de la relación música e identidad, la inclusión de repertorios tradicionales durante el proceso formativo, ofrece nuevos aportes rítmicos, melódicos y estructurales de estos géneros para contribuir a una formación integral y un acertado conocimiento en profundidad de las tradiciones de la región unidas a las fortalezas del saxofón que, por su versatilidad tímbrica, se adapta fácilmente a nuevas propuestas sonoras, permitiendo ampliar el campo de acción de los ejecutantes intérpretes y establecer, en el largo plazo, un repertorio más amplio con miras, además, a la edición, ejecución y divulgación de éste.

La obra en estudio pretende contribuir a su vez al repertorio solista de saxofón, con un análisis de forma y estilo que contextualice una ejecución interpretativa aproximada a las intenciones del compositor, donde se destaque la versatilidad técnica y la riqueza tímbrica del instrumento en el manejo melódico de la pieza.

Tal vez, los últimos rápidos avances que ha alcanzado el saxofón en la actualidad y la premura en abarcar y aplicar dicha información en el país, haya influido en que el repertorio Colombiano existente aún no obtenga un protagonismo dentro del plan académico y la enseñanza formal del instrumento en las instituciones que ofrecen dicho programa, con la excepción de obras como “Ríete Gabriel” de Oriol Rangel Pozo, escrita hacia 1945, originalmente para saxo alto y orquesta de cuerdas, además del piano quizá entonces no escrito, del compositor; fue adaptada para saxofón alto y piano en 1980 por Fernando León Rengifo. La pieza se distingue por el uso de técnicas extendidas en su discurso (Uribe Espitia, testimonio telefonico, 8 de octubre de 2015).

Según Valencia (1932) la inclusión y el desarrollo del saxofón en la música colombiana carece en realidad de literatura para su consulta, pero se cuenta con información de valor como *La guía completa de repertorio de saxofón*, con 18.000 citas; y *El saxofón en la música docta de América Latina*, que recopila 1.093 trabajos en forma de catálogo de las composiciones mundiales para saxofón; no contamos con un registro detallado de la música colombiana compuesta para este instrumento.

Obras como *Caimaré* de Luis Uribe Bueno, *Fluxus* de Luis Rizo Salom y *Monólogo en tiempo de joropo* de Carlos Guzmán, que implican un nuevo concepto del manejo del instrumento, al incluir en ellas gran extensión, juegos de voz y respiración y técnicas extendidas. *Mi amigo el Sax* y *Concierto para saxofón alto y banda* de Juan José Ramírez, *Pachamama* de Juan David Osorio para saxofón y marimba y *Suite Colombiana* de Jonny Pasos se cuentan actualmente entre las más reconocidas y trabajadas en el medio académico.

Resulta entonces enriquecedor para el lenguaje con base en la música tradicional, el aporte al repertorio -con ritmos colombianos- del maestro Clavijo; se trata de una obra para saxofón solista y banda que ofrece amplias posibilidades técnicas y musicales para el intérprete, de la que trataremos por medio de entrevista al compositor citado.

1. Contexto Histórico del Saxofón

En un principio, el saxofón se creó con la intención de corregir imperfecciones encontradas en el clarinete, además de querer inventar un instrumento de proyección similar a la de los metales pero con la dulzura y la destreza de un instrumento de madera; con sonoridad de cuerda pero más profundo e intenso y que además fuese susceptible de modificar en su sonido; tal fue el pensamiento que motivó a Adolphe Sax en su creación. Tras varios cambios para perfeccionar el nuevo instrumento, logró ser patentado el 28 de junio de 1846 y motivó a destacados compositores como Héctor Berlioz, con la primera obra conocida para saxofón “Sexteto canto sagrado” de 1844: "Los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general. Que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte". Tales fueron las palabras del compositor (citado por Villafruela, 2001) como manifestación de agrado por su sonoridad, riqueza y versatilidad; apreciaciones también compartidas por Rossini, quien afirmó: “nunca he escuchado nada tan bello” al admitir haber encontrado en el saxofón el sonido ideal, dotado de gran belleza (Villafruela, 2001).

Este sería el comienzo de una incursión del saxofón en el ámbito sinfónico y operístico de la época, además de la gran aceptación del instrumento en la bandas militares, para las cuales fueron creadas cátedras especiales en el Conservatorio de Paris, a cargo de Adolphe Sax entre

1857 y 1870; igualmente, se compusieron más de treinta piezas de concurso a cargo de Jean Baptiste Singelée y Jules Demerssemann, entre otros compositores que hicieron aportes al repertorio para saxofón en la época (Villafruela, 2001).

La cátedra de saxofón fue cerrada por problemas económicos en el Conservatorio, causando esto una decadencia en el progreso del instrumento y en sus intérpretes por un lapso de casi treinta años. A comienzos del siglo XX, el enriquecimiento del repertorio para saxofón fue liderado por Elise Hall de nacionalidad francesa, quien comisionara veinte obras a diferentes compositores, entre ellos Claude Debussy (Villafruela, 2001).

Fue por medio de las bandas militares y civiles como se dio a conocer el saxofón en los Estados Unidos, con desempeño en la música sinfónica e impulsado por intérpretes que dieron, con sus actuaciones, prestigio al instrumento (Valencia, 2015).

Rudolph “Rudy” Wiedoeft (1893-1940), reconocido saxofonista estadounidense como un virtuoso del instrumento en la década de 1910, se encargó de acrecentar el repertorio, además de realizar más de 300 grabaciones para diferentes sellos discográficos, entre ellas una recopilación de solos de saxofón; él trabajó mucho en popularizar este instrumento y llevó el dominio técnico e interpretativo a un alto nivel (Villafruela, 2001).

Hacia los años veinte, el saxofón adquiere un papel realmente importante en el ámbito del jazz, especialmente en Kansas City, donde era el instrumento más importante en las agrupaciones dedicadas a este género. Pero sería en Europa donde dos virtuosos músicos se encargarían de contextualizar el saxofón clásico, Sigurd Rascher y Marcel Mule, grandes intérpretes que

hicieron aportes sustanciales en el desarrollo del instrumento y su técnica, como la reapertura de la cátedra de saxofón en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París a cargo de Mule en 1942, quien fuera el pionero en realizar estudios sobre el vibrato (Villafruela, 2001).

Por su parte, Sigurd Rascher (Alemania, 1907) realiza un novedoso aporte a la técnica del instrumento, el trabajo del registro extendido sumado a una técnica interpretativa que despertó el interés de reconocidos compositores como Glauzounov y Hindemith, entre otros (Villafruela, 2001).

En la actualidad, se cuenta con más de cinco mil obras originales para saxofón, de reconocidos compositores de nivel mundial; más de doce congresos mundiales realizados, desde el primero que tuvo lugar en Estados Unidos, además de festivales, encuentros y concursos internacionales donde hay conciertos, estrenos, clases magistrales y un sinnúmero de aportes de actualidad e innovación (Villafruela, 2001).

1.1 Aproximación a la historia del saxofón en Colombia

Según Villafruela (2001), el desarrollo del saxofón en América Latina no ha mostrado un progreso tan relevante como el de Europa o Estados Unidos, a pesar de que existe un amplio repertorio recopilado, de autores de Argentina, Cuba, Chile y Colombia, con un acervo que supera las 260 obras originales para él, las que, aunque no todas utilizadas en las cátedras académicas, son de invaluable valor musical y formativo.

Según Casas (2010), el desarrollo del saxofón en Colombia, y específicamente en el Valle del Cauca, tuvo un papel predominante en la música popular y de salón del siglo XX, en los formatos de orquesta de baile y contribuía a fortalecer la identidad cultural con ritmos como el bambuco y el pasillo.

De acuerdo con Valencia (2015), agrupaciones con gran reconocimiento como las orquestas de Edmundo Arias, Pacho Galán y Lucho Bermúdez dieron un papel destacado en estos formatos musicales al saxofón, además de las bandas militares y civiles, que acogieron el formato estipulado en un edicto oficial del gobierno francés en 1852, que estableció una nueva conformación con cinco de los siete miembros de la familia de saxofones. El instrumento, en la actualidad, incursiona en conformaciones novedosas en géneros populares muy diversos, con una amplia gama de sonoridades, arreglos, lenguajes y estilos para enriquecer el repertorio semi-académico del interior de nuestro país.

2. El Pasillo: Antecedentes e historia

Martínez (2009), afirma que durante la primera mitad del siglo XX, el avance de la radio como medio masivo fue un factor importante en la nacionalización de géneros populares difundidos por este medio, que ayudó a que fueran acogidos como autóctonos o propios. El pasillo llegó de Europa, primero a la zona andina y como parte del proceso de expansión de esa cultura, ya desde la primera mitad del siglo XIX, según se sabe por el Cuaderno de guitarra de Doña Carmen Caycedo, hija del presidente Domingo. El vals europeo, entonces, recibió

influencias adicionales de las culturas africana e indígena, que derivaron en mutaciones posteriores, según veremos más adelante.

Con relación a la historia de la música en Colombia y el contexto evolutivo del pasillo, en la segunda mitad del siglo XIX, ya afincada la independencia al menos en los aspectos culturales, se comenzó a gestar la necesidad implícita de buscar una identidad propia que desligara a los colombianos de la colonia española, dando paso al nacionalismo en la nación. De acuerdo con Cruz (2002), tales elementos de identidad se encontraron en los modos particulares de expresión de los pueblos, siendo la música un elemento esencial que contribuyó con su valor artístico y simbólico a la unificación del pueblo colombiano.

Es así como aparece el Bambuco con un rol protagónico entre los criollos y campesinos, que brindaba mejor la posibilidad de expresar sus sentimientos, tanto particulares como patrios, y relegaba las expresiones musicales con una herencia europea muy marcadas, como el pasillo que, al ser un derivado del vals, entraba a formar parte de los repertorios musicales escuchados dentro de *la* alta sociedad de la época. Por tanto, el bambuco se establece como la manifestación mayoritariamente nacional, dando comienzo a un movimiento nacionalista que incitó, tanto a músicos tradicionales como académicos, a la creación musical bajo este género y, posteriormente, el pasillo, que por fin ganaba un puesto más popular en aceptación. No obstante, es importante mencionar que, con el tiempo, el protagonismo del Bambuco –y del pasillo– se comenzó a perder, en vista de que los símbolos se renuevan y tienen temporalidades definidas y dan paso a otros aires musicales que han venido a constituir la identidad musical colombiana en tiempos recientes, tales como la cumbia, el porro y el vallenato (Cruz, 2002).

Entre muchos aires afines a la zona, los que se lograron reconocer con más relevancia, dada su gran acogida entre compositores y ejecutantes intérpretes, son el bambuco y el pasillo; el primero, como ritmo casi exclusivamente cantado, a pesar de la notable excepción de *La guaneña*, tocada en la batallas de independencia por las bandas militares; y el segundo, adoptado por la clase alta de la época para ser interpretado al piano o bien en grupos de música de cámara, pero también como canción. En su forma instrumental, era empleado para realizar bailes de salón, tradición arraigada hasta principios del siglo XX, cuando pasaron a ser considerados, hasta algo más allá de la mitad del mismo siglo, reconocidos ya como géneros representativos de la identidad musical de la nación (Perdomo,1980).

Se conocía ya la noción de “folklore” (folk, pueblo y lore, conocimiento o saber tradicional), creado por William John Thoms (Inglaterra, 1803-1885) para describir la transmisión, sobretodo oral, de conocimiento social o cultural de un pueblo y, a la vez, como surgimiento de una identidad cultural. La adopción de estos géneros –Bambuco y Pasillo- como práctica social de tradición, constituye un legado entre las generaciones que preservaron la esencia, en forma y estilo, de estos géneros, hecho considerable para construir un plan investigación cultural de largo aliento, que prevea aspectos como la conservación, recopilación y asimilación de esos valores culturales con miras a la construcción del criterio de unidad nacional, de acuerdo con el pensamiento de Marulanda (1984).

No siendo el pasillo un ritmo auténticamente propio, tuvo gran acogida por el pueblo como una variación del vals europeo, de origen no tan polémico como el del bambuco y que permite definirlo como una especie de vals acelerado, baile de pequeños pasos o pasillos, que

recibió nombres como capuchinada, resbalón, valse del país, valse apresurado, *estrós* (deformación de *Strauss*), valse redondo bogotano y varsoviana (Perdomo, 1980).

El pasillo del folklore colombiano tiene dos modalidades: el de “tempo lento”, propio para cantar y acompañado de igual manera que el bambuco en lo organológico, característico de reuniones sociales o bailes de salón; y el de “tempo rápido”, tocado comúnmente por un grupo de conformación típica del género y conocido como pasillo fiestero, con marcado sentido popular y muy usado en la interpretación de bandas en retretas, fiestas populares o corridas de toros. Países como Costa Rica, Ecuador, Perú, Venezuela y Argentina, poseen también el ritmo de pasillo, pero con notorias diferencias y denominaciones en el manejo de la forma como se da en Colombia (Marulanda, 1984).

Cabe mencionar que el pasillo ha sido uno de los ritmos más escogidos por compositores colombianos, tal vez gracias a la nobleza de su tratamiento armónico, que da paso a un manejo casi lírico de la línea melódica; su ritmo se basa en un acompañamiento de tres notas con diferente acentuación, escrito generalmente en medida de $\frac{3}{4}$; algunos, con introducción de características de fantasía o de *cadenza* y coda o final, algo propio del vals europeo; el tema principal con estructura autónoma y por lo general con repetición, usualmente con modulación en su parte C o trío a tonalidades cercanas o lejanas, sin ser necesariamente a la relativa. Son buenos ejemplos de ello *Rio Cali* de Sebastián Solarí y *La Gata Golosa* de Fulgencio García. Los finales de frase, en su parte melódica, tienen la célula de negra con puntillo seguida por corchea y negra, como indicador característico del final de una sección, en opinión de Marulanda (1984).

La forma del pasillo suele ser tripartita y puede variar según el compositor así: A-B-C-A-B-C; AA-BB-AA-CC; A-B-A-C, A-B-C-A-B, etc.

3. La Creación Musical Concebida desde la Autoformación

La obra de Absalón Clavijo Hernández es el resultado de una carrera artística desarrollada en las áreas de instrumentista, director y docente, con una formación autodidacta que ha permanecido en el anonimato, y con ella, sus obras, una de las cuales (Nadie como tú) será objeto de este trabajo investigativo, fundamentado metodológicamente en su análisis. Está escrita para saxofón solista y banda y se encuentra incluida en el catálogo “El saxofón en Latinoamérica” del maestro Miguel Villafruela; fue ganadora del premio a Mejor obra Latinoamericana en el Primer Concurso Panamericano de Saxofón Clásico en México (2008).

4. Absalón Clavijo Hernández: Un Aporte al Repertorio Colombiano para Saxofón

Absalón Clavijo es oriundo de Anserma (Caldas), vereda San Pedro; nacido el 10 de septiembre de 1920 en el seno de una familia tradicional de la época, dedicada a los trabajos del campo y la cosecha. A continuación, se detalla la entrevista al Maestro Clavijo, para dar a conocer su carrera y el origen de sus obras.

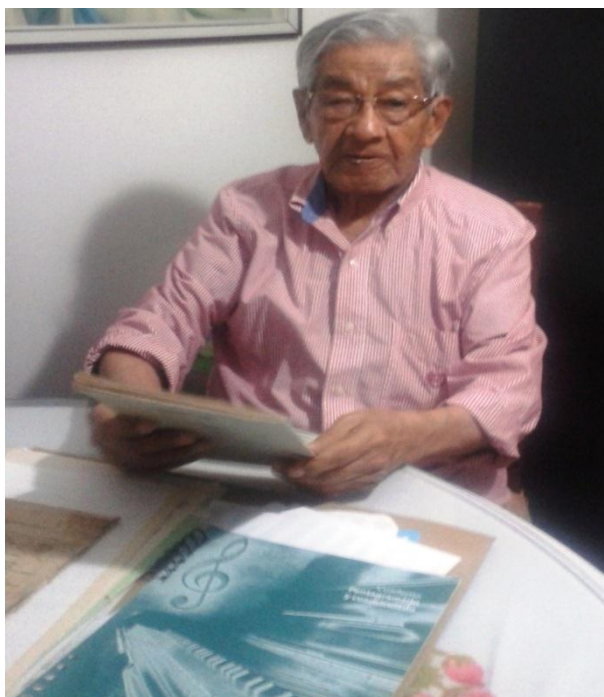


Figura 1. Fotografía del Maestro Absalón Clavijo Hernández durante la entrevista en su residencia de Buga (Valle), junio 14 de 2015.

P: Maestro hableme de sus inicios musicales, ¿Cuáles fueron sus primeras experiencias en este campo?

R: Yo soy una persona de condiciones muy humildes, un hombre de campo; tuve una familia musical y talentosa de instrumentistas.

Mi padre era músico, tocaba la bandola, muy sabroso por cierto, y manejaba algo de instrumentos de viento; mis cuatro hermanos tocaban también; mi hermano mayor, Gilberto, tocaba la trompeta; otro, la tuba y el menor de ellos, el clarinete. Los fines de semana, mi padre se reunía con sus hermanos y tocaban pasillos y música de la época en la casa hasta altas horas de

la noche; yo no podía evitar sentarme a escucharlos, me sabía todas esas canciones a pesar de mi corta edad; las escuchaba una y otra vez.

El primer instrumento que toqué fue el bombo y así me fui levantando en este ambiente de manera modesta mientras adquiría mis primeros conocimientos en la música.

En esa vereda, había una banda con veinte muchachos, donde se practicaba y se estudiaba a diario la música que se iba a montar; el que más entendía o el más avanzado era la guía para los que estaban comenzando. Allí había un cornetín y yo comencé a practicar; mi padre no era un músico profesional pero tenía conceptos muy claros y me ayudó a iniciarme en este instrumento; yo tenía una facilidad en la cabeza, las melodías se quedaban grabadas de memoria y me resultaba fácil transcribirlas para la banda.

En esa época, conocí a un clarinetista que había ganado un concurso en Bogotá, Gabriel Vinasco, con gran sonido en sus interpretaciones de música colombiana y me enamoré de ese instrumento; pero en la banda no había clarinetes, sólo trompetas, barítonos y metales, nada más; pero el barbero del pueblo tenía un clarinete guardado que nadie tocaba y mi padre me alentó a iniciarme con este instrumento y así lo hice por mi propia cuenta.

P: ¿Sus composiciones tienen alguna influencia en especial? ¿Están enmarcadas en un estilo específico?

R: El músico que yo más he admirado como compositor, director y clarinetista es Lucho Bermúdez; él fue mi inspiración para hacerme músico a pesar de mis pocos recursos y yo

escuchaba la música de él y su orquesta en un programa de la Nueva Granada los sábados hasta las dos de la mañana; porque, escucharlos, luego yo me sentaba a transcribir y a arreglar esas melodías para montarlas en la banda donde tocaba. Ése sería mi primer contacto con la música y mis primeras bases para escribir y hacer adaptaciones.

Fue el formato de música tropical y, en general, los géneros típicos los que forjaron el estilo (por así decirlo) de mis composiciones.

En el año 1959, al terminar mi labor como director de la banda de Quimbaya, ingresé a la banda de la Unión, Valle, como director, alternando labores con la banda de Zarzal y dando inicio a un pequeño semillero de jóvenes en cada una de estas agrupaciones.

Al interrumpirse este proceso por razones políticas y contractuales, tomé el nombramiento en el Colegio Académico de Buga, institución de reconocida trayectoria, trabajo para el cual me preparé con todo lo que tenía que ver con teoría musical y donde impartía esa materia en todos los cursos de secundaria, usando para mi preparación de material de clase los métodos de la Teoría del Padre Briceño y la Teoría de la Música de Danhauser, libros de muy buena calidad que enseñaban las bases teóricas musicales, que más adelante se convertirían en una valiosa herramienta para mi trabajo; pasados once años de labores, recibí la jubilación con reconocimientos a mi labor docente.

P: ¿En qué periodo de su carrera surgió la composición del pasillo *Nadie como Tú*; tuvo algún motivo especial de inspiración?

R: A partir de ese momento, me dedique a aprender más de los instrumentos, de su extensión, su afinación, cómo hacer la distribución para los arreglos en la banda... y de nuevo comencé a trabajar en la banda de la Unión, Valle, donde escribí tres pasillos para saxofón alto: “Nadie como tú”, “Encantos de mujer” y “Hermanos Grajales”; el primero, dedicado a mi esposa Mariela Marín de Clavijo, mi compañera de toda la vida; el segundo, dedicado a una alumna especial, una de tantas que tuve en proceso de formación; y el último, dedicado a quienes representaban una de las familias más pujantes y prestigiosas de la región y que me brindaron su apoyo incondicional en mi tarea de director de la Banda Santa Cecilia. Son piezas llenas de sentimientos y de pensamientos lúgubres que en ese entonces me acompañaban; guardan una similitud en su primera parte, mientras que, en la segunda, tienen un poco de movimiento, pues fue pensada en momentos más alegres. La forma para estas piezas fueron concebidas a mi manera de sentir; quería darle un cambio de estilo a la forma tradicional usada para el pasillo; quería darle aire de obra más serio, por lo cual escribí esas cadencias a la introducción para luego llegar a la parte rápida con exigencia técnica para el intérprete, que debe lucir cada una de las frases allí pensadas. Ésa fue la idea con la que concebí estas piezas para saxofón.

5. Análisis Estructural del Pasillo *Nadie Como Tú* y Recomendaciones Interpretativas del Compositor

Ritmo: Pasillo

Tonalidad: Si bemol mayor

Forma: INTRODUCCIÓN// AA//BB //AA//CC//

Introducción



Figura 2. Pasillo *Nadie como Tú*. Partitura original. Introducción.

Sección A

Introducción lenta de cc. 1 a 17, con tempo *andante* sugerido por el compositor y construcción de pregunta-respuesta entre la banda y el saxofón, recurso utilizado en el desarrollo de la introducción en tonalidad de Si bemol mayor, con breve giro armónico a su relativo menor, o sea, mixtura de modos; el manejo melódico se basa en arpeggios que usan todo el registro del instrumento desde el Si grave hasta el Mi agudo y grados conjuntos. El final de la cadencia se expone en Dominante para dar paso a la sección A.

Se sugiere un tempo cadencioso, sin exceso de virtuosismo que permita apreciar el discurso melódico que será el tema principal de la pieza; los cc. 1 y 6 con articulación separada no tan corta, mientras que los grupos de fusas y semicorcheas deberán ir ligados, con agilidad y claridad en la ejecución y una articulación corta y con acento para la última nota de esos grupos.

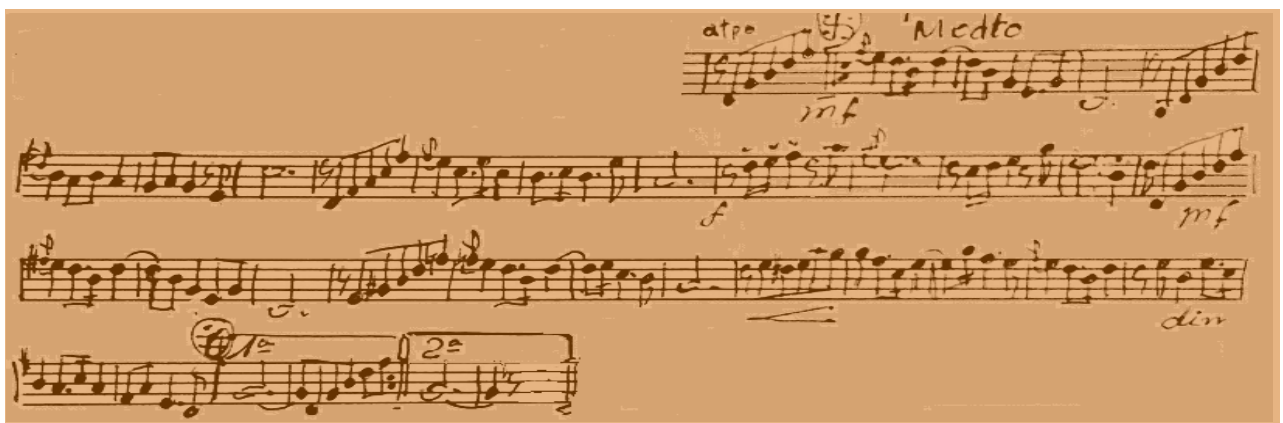


Figura 3. Pasillo *Nadie como Tú*. Partitura original. Sección A.

Comienza desde el c. 19 hasta el c. 50 con repetición y terminación en la segunda casilla; tiene indicación de tempo moderato y consta de cuatro periodos: el primero, de siete compases con anacrusa y recurso melódico tomado de la introducción con un contra-canto en la parte de las maderas altas; el segundo período hace un pequeño giro de cuatro compases hacia el segundo grado y regresa a la tonalidad original; el tercer periodo usa la misma línea melódica del P1 con variantes armónicas y giro, en su segunda frase, a Do menor para así iniciar el P4 con una secuencia armónica de cuartas que finaliza la sección.

En cuanto a ornamentos, se encuentran de manera reiterativa en toda la pieza las apoyaturas como recurso melódico utilizado por el compositor, con indicación explícita de tempo sugerido en cada sección, dada la naturaleza de *accelerando* que presentan éstas.

La articulación para esta sección debe ser separada, larga, con marcado énfasis en la ejecución, tanto de la apoyatura como de la figura de saltillo y tempos de negra de duración completa; en los cc. 30 y 32, articulación corta y presencia exacta de los silencios de corchea; en el c. 42, matiz dinámico de forte con *crescendo* hasta finalizar la frase en el c. 50, manteniendo la tensión en la línea melódica.

Sección B

Gracioso: Tempo Allegro



Figura 4. Pasillo *Nadie como Tú*. Partitura original. Sección B.

Comienza en el c. 53 con anacrusa y va hasta el c. 68, en tonalidad de Si bemol mayor y dos períodos binarios en su construcción; el período 1, de dos frases, la primera desde el c. 53 con anacrusa hasta el primer tiempo del c. 56, donde construye la línea melódica sobre el arpeggio de Dominante con séptima, desarrollando el motivo expuesto en la introducción y la sección A, con una armonía de dominante y tónica; la segunda frase del c. 57 con anacrusa hasta el primer tiempo del c. 60, con la utilización de la misma anacrusa de la Introducción y la sección A, utiliza además notas de paso cromáticas en la línea melódica y la misma armonía de la frase anterior.

El segundo período, de construcción binaria, va desde el c. 61 con anacrusa hasta el c. 68; la primera frase, del c. 61 hasta c. el 63, con uso de Dominante secundaria de sexto grado y la construcción de la melodía, sobre las notas del arpeggio de la armonía aplicada en ese momento; la segunda frase, del c. 64 al primer tiempo del c. 68, es de similar construcción.

El acompañamiento usado en esta sección B es el ritmo básico de pasillo: dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra y notas largas como relleno armónico en la sección de las maderas.



Figura 5. Pasillo *Nadie como Tú*. Partitura original para piano.

El matiz dinámico deberá permanecer mezzo forte y la articulación, respetar la alternancia de ligados con notas cortas y acentuadas para realzar el juego rítmico entre solista y acompañamiento de los cc. 57 y 58.

Sección C

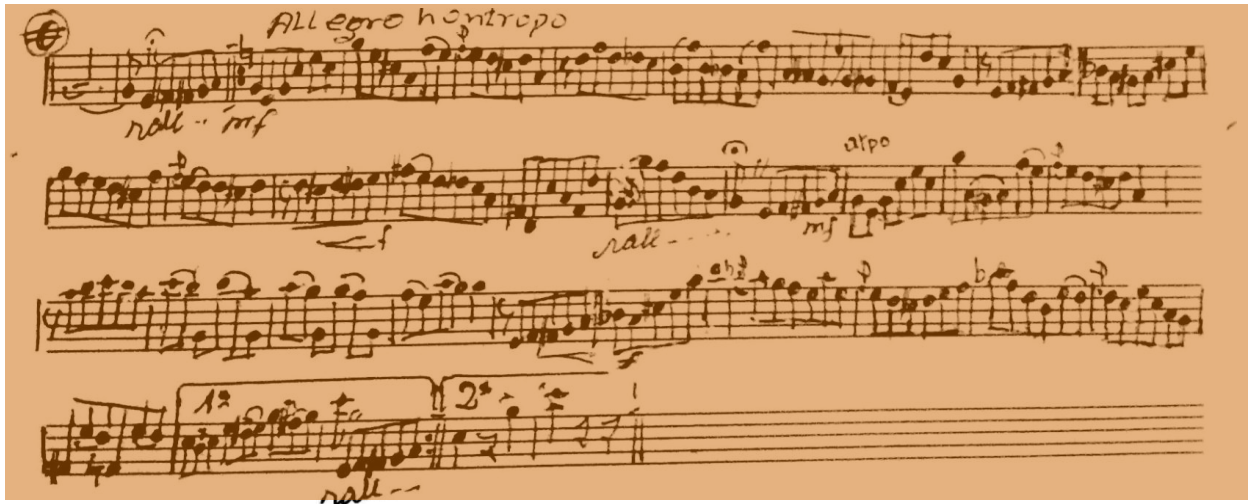


Figura 6. Pasillo *Nadie como Tú*. Partitura original

Comprendida entre los cc. 73 con anacrusa hasta el c 106, la indicación de tempo es *Allegro non troppo*, en tonalidad de Mi bemol mayor y dos frases binarias que forman período con similitud estructural con la sección A, de la siguiente forma: cuatro períodos binarios con el mismo inciso, de los cuales los tres primeros usan la misma secuencia armónica por cuartas (C7- F- Bb7- Eb) y el último periodo, hace una pequeña variación armónica que alterna el acorde de dominante principal (V7: Bb7) con el de dominante secundaria (vii°7: D°7) para continuar con la secuencia y concluir el pasillo con una cadencia auténtica perfecta.

En la construcción melódica, es frecuente el uso de notas de paso cromáticas: cc. 72, 76, 77 y 78

Otro recurso melódico es el bordado cromático descendente, como se observa en los cc. 75, 81, 83, 84, 90 y 91; y ascendente, en los cc. 80 y 81, además de la utilización de la apoyatura, de igual manera que en la sección A; cc 75, 83, 91 y 98. La interválica melódica que desarrolla en el compás 77, es similar a la del cc. 57 y 58 de la sección B.

En el c. 76, usa una secuencia cromática descendente de tres notas, seguida por un intervalo de quinta o sexta, en una disposición que sugiere un cambio de compás binario dentro de un compás ternario, concepto denotado como hemiola.

Un nuevo recurso melódico para esta sección, es la inclusión de la escala de *blues* que se observa en los cc. 80-81 y 96-97.

En la segunda frase del período tres, al utilizar un intervalo que excede la octava, exige al ejecutante la habilidad competente para el manejo de la llave del tudel con el fin de lograr la claridad en el salto melódico y la precisión en la ejecución, además de insinuar un cambio rítmico a 6/8, dada la línea melódica del pasaje, recurso utilizado de igual manera en el c.102, para finalizar con un tresillo construido sobre las notas del arpegio de tónica, con bordado inferior cromático; para tal efecto, deberá el intérprete valerse de una adecuada acentuación rítmica.

Se recomienda marcar claramente las apoyaturas de los cc. 75, 83 y 87, 91, 98, 99 y 101; hacer el calderón del c. 88 seguido por pausa y, en los cc. 93, 94 y 102, cuidar la claridad en la ejecución del intervalo dado, con articulación de dos corcheas ligadas con staccato final.

Conclusiones

Reconocer el aporte brindado por la historia que enmarca una pieza y sus orígenes, pues sin duda la enriquecerá con múltiples elementos como guías para su acertada interpretación, sin llegar a exceder u obviar requerimientos de dicción, tempo o matiz sugeridos por el compositor para su obra.

Fomentar la implementación del repertorio colombiano como posibilidad de estudio académico, reconociendo la variedad, riqueza rítmica y melódica en su contenido que, al aplicarse desde etapas tempranas de la formación musical, harían un aporte sustancial para el desarrollo estético y técnico tanto de la música nacional como de la universal.

El pasillo *Nadie como Tú* para saxofón solista y banda de Absalón Clavijo Hernández es un aporte innovador para el repertorio de la música colombiana, que ofrece, no sólo la posibilidad de nuevos retos al intérprete, sino también el reencuentro con la identidad cultural, aspecto relevante para una nación que adolece de apropiación en esta materia.

Incentivar la motivación y el interés por incluir el saxofón en diversos formatos musicales colombianos, con el fin de aprovechar al máximo las cualidades sonoras que brinda el instrumento.

Contribuir a la composición, difusión y ejecución de producciones musicales a cargo de compositores colombianos para enriquecer el acervo de obras existente.

Referencias

Abadía, G.(1977). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogota, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.

Bermudez, E. & Duque (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538- 1938*. Bogota, Colombia: Fundación de Música.

Cruz, M. (2002). Folclore, Música y Nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 219-231.

Guzmán, A. (2014). La composición no se enseña, la composición se ejerce. *Teoría & Análisis*, 29-50.

Martínez, C. E. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*. Bogotá, Colombia: Javeriana.

Marulanda, O. (1973). *Folklore y cultura general*. Santiago de Cali: Imprenta departamental de Cali.

Marulanda, (1984). *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio.

Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes Editores Colombia Ltda.

Uribe, J. (2015). Testimonio telefónico, Octubre 8 de 2015.

Valencia, A. (1932). *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*. Bogotá: A. J. Posse.

Valencia, E. (2015). Caimaré: The saxophone at the Crossroads of Colombian Music. *Artes la Revista*, 126-142.

Villafruela, M. (2001). *El Saxofón: Una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile*. Recuperado el 21 de 09 de 2015, de <http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html>

Villafruela, M. (2007). El Saxofón en la Música Docta de América Latina. *Revista Musical Chilena*, 211.